

# ミケランジェロの造形的特性（下） ——制作過程・方法・理論——

原著 シャルル・ド・トルナイ  
翻訳 森田 義之

平谷 奈緒子

La figura artistica di Michelangelo : Procedimenti di lavoro  
( Charles de Tolnay )

Solo di rado ci sono pervenuti documenti che illustrano le più importanti fasi creative fino alla versione finale. L'analisi di esse ci permette di ricostruire il metodo che Michelangelo seguiva nella realizzazione delle sue opere. Egli partiva dalla tradizione classica e da quella del primo Rinascimento, o prendeva i suoi motivi direttamente dalla natura e cercava di svilupparli fino alle estreme conseguenze. In seguito però egli rigettava e cambiava tutto ciò che aveva fatto, come si vede nel *Giudizio Universale*. L'autore ci mostra il rispetto di Michelangelo per la materia osservando il trattamento del marmo nelle sue opere scultoree: *Battaglia dei Centauri* ( Casa Buonarroti ), la base di *Cristo risorto* ( Santa Maria sopra Minerva ), etc.

ごく稀ではあるが最終的な完成段階にいたる最も重要な創造の諸局面を示す素描が今日まで残されている。三つの大規模な連作的作品、システイーナ礼拝堂の天井画、メディチ家礼拝堂、そして《最後の審判》の場合がこれである。それらを分析することによつて、われわれはミケランジェロの制作過程の複雑な動的構造についてより完全なヴィジョンを得ることができる。

システイーナ礼拝堂の天井画において、ミケランジェロは「裝飾的要素で満たされた区画」、つまり長方形と円形の組み合わせでゆるやかに彎曲するヴォールト天井を埋めることから出発した。しかしその一方で、彼はペンデンティヴを十二使徒で裝飾することも計画していた。この構想は、ピントウリッキオがサンタ・マリア・デル・ポーポ聖堂の内陣で模倣した古代の天井裝飾からもたらされたものだが、しかしミケランジェロは天井画の裝飾にこのペンデンティヴも含めて構想していた（大英博物館の素描を見よ／図1）。

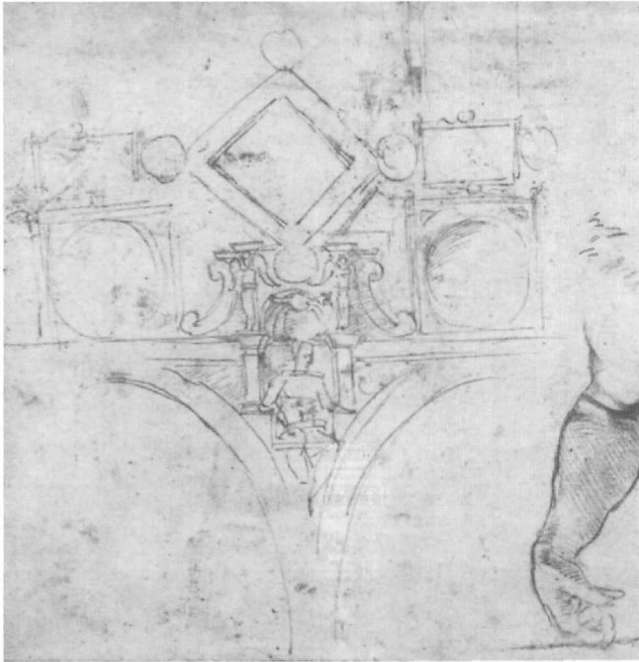


図1. ミケランジェロ、システィーナ天井画の初期の装飾プラン  
(ロンドン、大英博物館)

その後、この装飾システムを単純化し、統一し、幅の広い梁と狭い梁を交替させることによって、天井の装飾をシステイーナ礼拝堂の壁体構造と調和させた。それぞれの付柱には天井を横断する梁が対応し、反対側の付柱に繋がっている。

しかし、ローマのルネサンス趣味にしたがったこれらの試みにも満足しなかったミケランジェロは、教皇に対して、この計画は「貧弱なもの (cosa povera)」であると言い、変更する許可を求めた。ユリウス二世はミケランジェロに好きにする自由を与えた（「天井については私は望むようにしてよかった」）。



図2. ミケランジェロ、システィーナ礼拝堂天井画（部分）、ローマ

そこで、彼はそれまで計画していた平面的装飾をやめ、物語と人物像を伴う建築体系を導入し、また側壁のリュネットまで装飾することに決めた。彼が意図したのは、礼拝堂の壁面の分節から独立した体系として、天井の構造全体を統一することであった。

しかし、同時に、彼は現実の天井の彎曲した壁面の一体感を維持し、その形態、量塊性、内在する緊張感を理想的な秩序のうちに

表現したいとも考えていた。彼は天井を、三つの段階の高浮彫を彫り出すべき一枚岩と見なすことによって、そのことを成しとげた。この高浮彫は、様々な空間の次元、位置、動きをもつ人物像と、全物語場面を支え、閉じ込める枠組からなっていた。

ミケランジェロが彎曲した天井面の現実の形態と量塊性に着想を得て、それを人物像で飾ろうと決意したとき、彼の創造的想像力は突然燃えあがったのであろう。同時代の別の画家がそこに平面的な装飾か、現実の天井の形態や量塊性と矛盾するイリュージョニスティックな解決しか見出さなかったのに対し、ミケランジェロは、天井の真の形態と量塊性と緊張感を保つ自律的なデザインを生み出し、これらの特質を人物形象と建築の芸術的価値に変容させたのである(図2)。

《最後の審判》の芸術的着想の発展は、システイーナ天井画のそれと類似している。一五三四年のクレメンス七世による最初の委嘱は、システイーナ礼拝堂の祭壇側の壁の中央部分を《キリストの復活》で飾ることで、それはペルジーノの祭壇画と、同じ画家によってすでにそこに描かれていた二つの物語画の上に描かれる予定であった。《復活》の習作においては、既に、後の《審判》の中央に出現することになる、裸体の、髭のない、アポロ的なキリストが見出される。

その後、おそらくバウルス三世の下で、計画全体は《最後の審判》に変えられたが、それが教皇の要望によるものなのか、ミケランジェロ自身によるものかはわからない。現存する《審判》の最初のスケッチ(バイヨンヌ、ボナ美術館/図3)は、伝統

的な着想によっている。ここではキリストは、聖母と十二使徒からなる「天国の法廷」に取り囲まれており、十二使徒のうち六人は右に、六人は左に座している。中世においては、この「法廷」はふつうキリストと同じ平面に、同じ高さで表されていたが、ジョットが革新的な構図を導入した。つまり彼は「法廷」をほぼ半円形に配置したのだが、十六世紀初めの大画家たちもこの例に倣った。しかし、十二使徒が完全なる円形を描いてキリストを取り巻く、というビザンティンの作例もある。まちがいに、ミケランジェロはこうしたビザンティンの作例を知らなかったはずだが、しかし彼は同様の構図を思いついたのである。

《最後の審判》(図4)において、初めて人間のなまなましい状況が喚起されることになった。使徒たちは、玉座に不動のまま着座しているのではなく、神の宣告に対し、雲上の天国の人びとはそれぞれ異なる反応を示している。ある者は恐怖にすくみ、ある者は仲裁を求めて身を乗り出し、またある者は下界の罪人の運命を哀れんで、下方を見下ろしている。ミケランジェロは、ここでもまた——彼以前のど



図3. ミケランジェロ《最後の審判》のキリストのための習作 (バイヨンヌ、ボナ美術館)

の画家もやらなかったことだが——彼らの中に独自の感情を投影している。偉大なる文学者がその作品のあらゆる人物像のなかに現前するように、ミケランジェロは彼が描く人物像のそれぞれに現前しているのである。

バイヨンヌの素描に続く、カーサ・ブオナローティ所蔵の素描(図5)では、ミケランジェロが着座の法廷というモチーフを放棄したことがわかる。ここでは聖母マリアは、人類の導き手として、天へなだれ込まんばかりに身を乗り出す姿で描かれている。人類を導く聖母マリアというモチーフはすでにジョットによって生み出されていた。しかしミケランジェロは、このモチーフをおごそかな荘重さと選ばれた者たちのゆつくりとした動きに



図4. ミケランジェロ《最後の審判》  
ローマ、システィーナ礼拝堂

よって表しながら再び懇願する人びとの力業と闘争に一体化し、水平に重層させる伝統的な構造を、垂直に上昇し落下する新しい構造に置き換えているのである。

それに続く最終ヴァージョンに繋がる素描は残されていない。完成したフレスコ画では、ミケランジェロは「とりなしの聖母」のモチーフを却下し、(後にCottéが指摘するように)聖母マリアは「うずくまるヴィーナス」という古典的モチーフのポーズをとり、身を屈めている。キリストを取り囲む人物たちはすべて立っており、不可思議な力でキリストに引きつけられながら、同時に、キリストとの距離を保っている。ここでは、ミケランジェロは、巨大な壁体の要求とその構造に構図を適合させようと努めているのである。

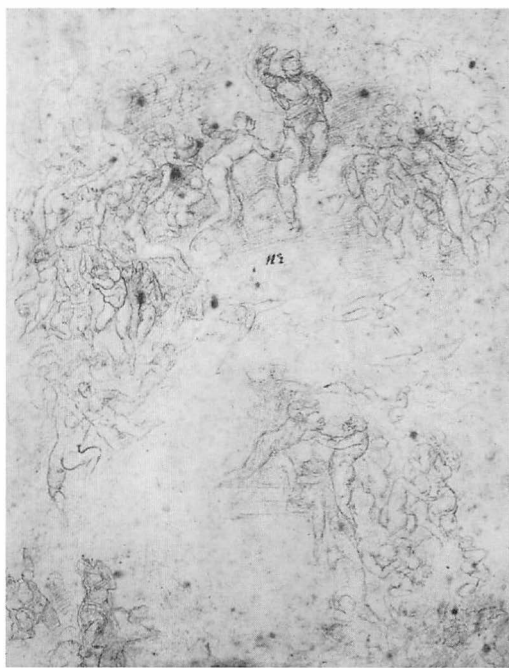


図5. ミケランジェロ《最後の審判》のための習作  
(フィレンツェ、カーサ・ブオナローティ)

壁は両側壁のコーニスによって分割されているため、カーサ・ブオナローティの素描の統一的运动をこの分割に応じて水平に分割する必要が生じた (Wide)。しかしながら、運動はこれらの分割の内側にも存在し、また一つのグループから他のグループへ移動して、審判を下す神の周囲にある種の循環を生み出している。審判の神は、その循環運動の不動の中心にとどまりながら、宇宙的運命を表象しているように見える。

ここまで、われわれはミケランジェロがその作品創造において従ってきた方法を、大まかに再構築しようとしてきた。初期の段階では、彼は新しいきわだって個性的な言語を創造しようとする意図を (近代の優れた芸術家の多くとは異なり) もっていないかった。反対に、彼は伝統から、とりわけ古典の伝統と初期ルネサンスの伝統から出発した (しかし奇妙なことに、すでに述べたように、彼の直前の先駆者から出発したのではない)。あるいは、彼はそのモチーフを自然から直接とり、彼自身の趣味の規範に従ってそれらを再組織した。さらには、自身の以前の作品から引き出した着想を発展させた。彼は芸術的伝統から受け継いだものを、記念碑性<sup>モニュメンタリティ</sup>と、調和と、対比の原則にしたがって完全なものにしながらその究極まで発展させようとした。しかし、こうしたものすべてに彼は満足しなかった。そして、まるで新たな啓示に照らされたかのように、精神的な経験によって拡張された初期の構想を、最終的構想に再創造するために放棄してしまった。あたかも彼自身が、最後には彼の形象表現の中に没入し、ついには素材の

要請を、つまり石塊の一体性の要求を理解したかのように。

その結果生まれた大胆な新しい様式は、ルネサンス的とも、マニエリスムのとも、バロック的とも定義しがたいものである。それはむしろ、古典美術の原理によって崇高化された記念碑性<sup>モニュメンタリティ</sup>というトスカーナの芸術遺産を変容したものである。それゆえ、ミケランジェロは彼自身の意思とはかわりなく、美術史における新しい時代の創始者となった。そしてその影響はわれわれの世代にまで存続し、生命力を保っているのである。

ここに掲げる図版は、ミケランジェロが大理石を扱うときの特徴的な手法と、彼が素材に対して抱いていた神聖な畏怖をわかりやすく示すことを意図している。

初期の浮彫作品には、彼以前の彫刻家とはちがって、彼が構図の周囲に大理石の枠を残しているのが見られる。この素材への敬意は、ドナテッロの作品に範をとった薄浮彫の技法で制作された《階段の聖母》にすでに感じとれる。中浮彫の《ケンタウロスの闘い》(図6)の下部にも、ミケランジェロは石塊のもともとの厚みを示す大理石の細い枠を残している。しかし未完成で残された上部ではそれが取り除かれ、両側でも一部が取り除かれているので、ある時点で考え直されたようである。さらに、大理石塊の形が方形で平らであるにもかかわらず、諸人物を中央に向って盛り上がるように彫り出して、凸型の構図を作り出していることにも注意する必要がある。人物像は順次後退する三つの層に配分され、下方の人物がより突出して彫られている。奇妙なことに、主

役の人物は第一層（前景）ではなく、第二層（中景）に彫られて  
いる。

一方、バルジエツロ国立美術館の《トンド・ピッティ》の聖母では、最も高く彫られた部分、つまり聖母マリアと幼児イエスの頭部が、精神的に最も重要な部分であることに気づく。ここでもまた、ミケランジェロは平らな面を凸面に変えているが、しかしそれはいまや構図上の最も重要な点となっている。つまり切石の上に座る聖母マリアの像を強調するのに役立っており、その切石には大理石の肌が見られる。凸面をさらに際立たせるために、ミケ



図6. ミケランジェロ《ケンタウロスの闘い》  
フィレンツェ、カーサ・ブオナローティ

ランジェロは構図の背景を削り、それを凹状にしているのである。

制作中のミケランジェロを表した一五二七年の木版画からわかるように、ミケランジェロは床に水平におかれた石塊にまっすぐ向き合うかたちで像を彫った。ミケランジェロは、浮彫に用いたのと同じ方法で、つまり一つの層から次の層へ移行しながら、奥へむかつて彫り進める方法で彫像を制作した。像の背面が、石塊の底面で断ち切られているために、彼の多くの像は、まさにこの部分で未完成で終わったり、荒彫りのまま残されている。

彼の素材への敬意は像の台座の扱いかたにも表れている。ミケランジェロは、台座を岩や木の幹を模した写実的な方法で処理したが、それは《バツコス》、サン・ピエトロ聖堂の《ピエタ》、《ダヴィデ》といった初期の作品においてだけである。それが最後に見られるのはサンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂の《復活のキリスト》（図7）であるが、この作品には助手の参加が見られる。奇妙なことに、そこにはいずれも岩を模した二つの台座（図8）がある。人物像と同じ石塊から彫られた第一の台座は、後から付け加えられたと思われる第二の台座の上に乗っている。しかし台座の写実的な処理は自然主義的な意図をもっていない。つまりミケランジェロは、細部の表現を区別して、統一的外観と物質的均質性が失われる前で手を置いている。このことは、岩の大きな平面と木の幹の奇妙な柔らかさを説明している。とはいえ、彼の多くの像では、台座は一段か二段からなる幾何学形態として扱われている。それは厳密な幾何学形態ではないが、それを生気づけるほとんど感知しがたい不規則性によって豊かにされている

《聖マタイ》、《瀕死の奴隷》、《抵抗する奴隷》、《ダヴィデアポロ》の台座を見よ。《モーセ》や《勝利》、《レア》と《ラケル》の台座にも、仕上げられてはいるがごくわずかな形態の不規則性が見られる。《ロンダニーニのピエタ》の台座は例外をなしているが、明らかに後世に作り変えられたものである。こうした処理は、ミケランジェロ自身による技法的な発見であり、これらの彫像の台座はそれ自体で芸術的価値をもっている。それらは、ミケランジェロにとっては、彫像の二義的な部分さえもそれ自体で彼の芸術の刻印をおびていることを証言しているからである。ミケランジェロの未完成の作品は、すでに指摘したように、そこから自らを解放するかに思われる原素材と視覚的に同質に見える。さらにいつそう驚くべきことは、完成した彫像においてさえ、この均質性が表れていることである。たとえば、《モーセ》(図9)や《メデイチの聖母》のドレイパリーに、われわれは素材自体の生氣を感じる。しかしここでも、彼は自然主義的な処理によって統一性の効果を壊してしまう手前で手を置いているのである。

すでに述べたように、ミケランジェロの大構図における創造原理は、素材とその形態から想を得ると同時に、それに規定されており、それらは創造過程において第一義的な位置を占める一方で、精神的ヴィジョンによって生氣づけられ、変容をこうむっている。

システイーナ天井画においては、ミケランジェロは全建築構造と人物像の構成を自由に着想し、水平に重層する三つのゾーンを

考えついたが、それは地上的生から天上的生へ、そして最高天へと上昇する世界の階層的秩序に呼応している。各領域はコーニスで区切られ、下方で重々しく上方でより軽快になる建築的形態によって分節され、諸人物像の多種多様な配置によって変化を与えられているのである。

ミケランジェロは建築的体系を、ゴシック建築におけるような、人物像を従属的に組み込む骨組みとして構想していたのではなく、ほとんど自立した人物像がそこに浮かび上がる背景として構想していた。重層的なゾーンへの構図の分割は、古代や中世でよく知られていた階層的世界に対応していたにちがいない。たとえば、大聖堂のファサードや、またイタリアでは説教壇や泉水盤の構造がそれを反映している。それは宇宙の秩序が縮約されたイメージなのである。こうした宇宙の意味をおびた構造はミケランジェロの連作的作品に常に表れている。サン・ロレンツォ聖堂のファサードや、ユリウス二世墓碑の第一案はこの原理に従って考案されたが、それはこの階層的世界を表す三つのカテゴリーの人物群が組み込まれた三つの重層的世界からなっている。



右

図7. ミケランジェロ《復活のキリスト》ローマ、サンタ・マリア・ソブラ・ミネルヴァ聖堂

左上

図8. ミケランジェロ《復活のキリスト》台座部分、同上（写真／平谷）

左下

図9. ミケランジェロ《モーセ》ユリウス二世墓碑部分、ローマ、サン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂



システイーナ礼拝堂天井画の構図は、なによりもまず天井そのものの潜在的形態から想を得ている。最初期の素描群は、ミケランジェロがペンデンティヴを出発点として捉えていたこと、またそれを天井自体の滑らかな表面と結びつけようとしていたことを示している。すでに存在する礼拝堂の床と側壁の壁画の分節は、その分割を天井にまで連続させるという案を思いつかせた。しかし、最終案では、描かれた建築的要素は首尾一貫した建築枠組の構造に統一され、そこにミケランジェロは現実の天井に内在する緊張を表現することに成功した。同時に、この建築的構造は、預言者と巫女の巨大な人物像を収める場をつくりだしている。この建築枠組は至高の圏域にむかつて開かれている。異なる次元とカテゴリーに属する諸人物像は、ヴォールト天井自体に内在する力を伝える役割を果たしているのである。下から上に向かう上昇的原理、つまりリユネットから、「見者たち」の領域を経て、イデアの天界へいたる上昇の原理は、入口から祭壇へとむかう水平軸に沿った展開の中で維持され、補完されている。この建築的体系の内側で、各人物像は、ユリウス二世墓碑にすでに見たように、それぞれ確たる場を占めているのである。

メディチ家礼拝堂（新聖具室）の設計（図10）においては、プランの大きさは、旧聖具室（サグレスティア・ヴェッキア）に対応してあらかじめ決められていた。壁面の建築的分節や墓碑の構造には、水平に重層する三つのゾーンを通底する階層的上昇が再

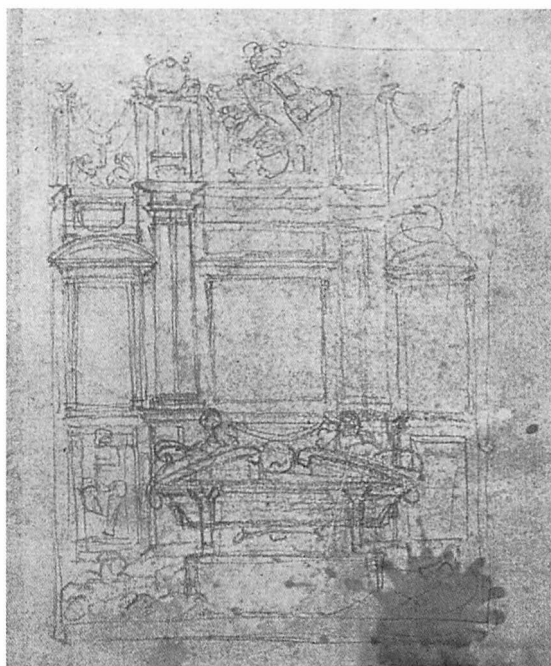


図10. ミケランジェロ、メディチ家礼拝堂の壁面墓碑のためのスケッチ（ロンドン、大英博物館）

び表されている。それは地上的生に属する人物像、第二層の死者の魂、そして神化された魂の空の玉座によって飾られている。ここでは、さらに、上下の層位のなかに精神の上昇が表され、下層の人物像は観者により近く、上層の人物像はより遠くにある。ミケランジェロが導入した革新は、諸人物像がもはや建築的輪郭を尊重せずに、墓碑の建築それ自体の前に置かれて、三角形を形成するという点にあった（図11）。しかし重層する二つの体系は、対位法によるポリフォニー音楽のように、全体として統一的に眺められる必要があるのである（A. E. Popp）。

それについて、《最後の審判》では、三重構造は、ミケランジェロにいたるまで伝統的にこの主題の構造を形づくってきたに

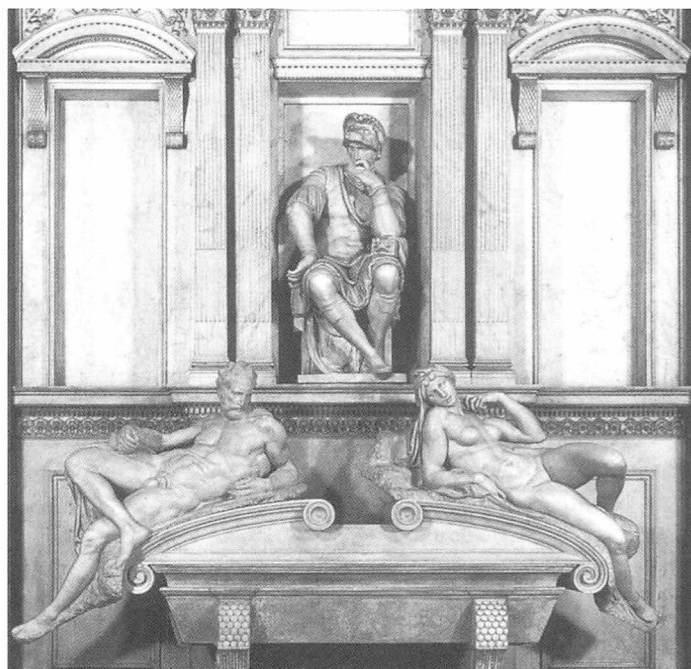


図 11. ミケランジェロ、ウルビーノ公ロレンツォの墓碑  
フィレンツェ、メディチ家礼拝堂

もかわらず、漠然としか表れていない。キリストと聖母マリアを例外として、他のあらゆる人物の階層的区別は消失しており、選ばれた者と呪われた者、天使と聖人や人間を区別する、人物表象の特徴までが欠けている。すべての人物配置は、キリストの周囲をめぐる円環的な運動と結びつけられており、一方の側で上昇している同じ人物が、他方の側では落下している印象を与える。このように、階層的構造、宇宙の閉じられたイメージは、ここでは惑星的運動につき動かされた肉体が充満する均質で無限の空

間、というヴィジョンに置き換えられている。それは近代的なマクロコスモスの最初の表現でもあるのだ。

三分割構成が消えてゆくこうした傾向の最後の段階は、パオリーナ礼拝堂の二つのフレスコ画に見ることができ。そこではこの三層構成は、『最後の審判』におけるように、旋回する運動に置き換えられている。こうしてミケランジェロは、伝統的に継承されてきた宇宙の階層構造から自らを解放し、哲学においてジョルダノ・ブルーノがその最初の提唱者となる概念、つまり近代科学の宇宙観となる概念を初めて表現するのである。人物群を従属させる循環運動によるこの宇宙の統一的ヴィジョンは、直接の先行例を欠いており、唯一比較しうるのは、ヴァザーリが「宇宙の機械 (*la macchina dell'universo*)」あるいは「運命の輪 (*ruota della fortuna*)」と呼んだものだけであろう。しかしそこに宇宙空間における真の惑星運動そのものを見ることはできない。

#### ミケランジェロにおける美術理論の発展

『ミケランジェロ伝』の作者コンディヴィは、ミケランジェロが美術論、つまり「長き研鑽により彼が発見した才知にとむ理論」を執筆しようとしていた、と伝えている。

コンディヴィ以前にも、ジャンノッティの『ミケランジェロとの対話』において、ミケランジェロはこの意向を示している。しかし、この美術論が彼によつて書かれることはなかった。それをおおよそ再構成するには、彼の手紙や詩の断片しか残っていない

い。間接的な資料としては、フランシスコ・デ・オランダやヴァルキ、それにヴィンチェンツォ・ダンティの『完全なる比例についての第一書』(一五六七)におけるいくつかの文節が役に立つだろう。

著者は別のところで、このミケランジェロの芸術論を再構成しようと試みた(『ミケランジェロ 芸術と思想 (The Art and Thought of Michelangelo)』一九四六、上平貢訳、人文書院)。そのため、ここでは新たな学説の主要な点を指摘するにとどめよう。このミケランジェロの美術理論は、芸術家はその作品の中で「自然が意図する完全なる形態 (*la perfetta forma intenzionale della natura*)」(ダンティ)、つまりその「イデア」を模倣するべきである、という彼の確信に基づいているように思われる。

こうして、ミケランジェロはルネサンスの芸術理論に新たな次元をつけ加えた。彼以前には、美術家はいまだに「比例的調和 (*proportionalita*)」のみが美を生み出す」というギベルティの定義に従っていた。それに対しミケランジェロは、美を形態とイデアの一致に見出していた。なぜなら美は、最終的な目的に、つまり最終的な形態への適応に在するからである。ミケランジェロにとって、比例はもはや量的なものではなく質的なものであり、「知的韻律 (*una misura intellettuale*)」であった。アルベルティやレオナルド、デューラーが求めたようなア・プリオリに固定された比例を、彼は放棄したのである。

ミケランジェロが経験的世界の自然主義的描写を放棄したこと考えれば、彼がフランドルやスペイン、ドイツの画家の作品の

様式、そして一四〇〇年代のイタリアの多くの写実主義の画家の様式を認めなかったことは(フランシスコ・デ・オランダ)、驚くにあたらない。

レオナルドが画家に求めた、自然の多様な様相を描き出すという広義の普遍主義は、ミケランジェロには受け入れられなかった。むしろ彼は、深さのうちにある普遍主義に達しようとした。つまり彼にとっては、人間の肉体のうちにこそマクロコスモスのあらゆる相と力は含まれているはずであった。

ミケランジェロの芸術的發展の諸段階は、人間としての成長段階と精神的な節目との相互関係の結果生じている。

若年期を特徴づけるのは、過去の芸術と同時代のトスカナの芸術(とりわけ古代彫刻と初期ルネサンス彫刻)のうち彼が自分の個性に合うと感じたあらゆる作品の、熱心な研究を通じての吸収と同化である。彼には、ふつう起こるような師匠からの段階的な脱却は見られない。そうではなく、初めから人間の存在を感じ、理解し、表現する彼の力強いやり方が、まぎれもない形で表れているのである。初期作品のうちにも彼独特の全体的ヴィジョンが見られたが、彼が技法的な熟練や、解剖学と遠近法における深い知識をもっていなかったために、いまだその表現には曖昧なところが見られた。

かれはこうした欠点を、第一ローマ時代(一四九六一一五〇一)とそれに続くフィレンツェ時代(一五〇一一一五〇五)において克服し始めた。この時期の作品(サン・ピエトロ大聖堂の《ピエタ》、《ブリージュの聖母》など)には、い

かに彼の形態が正確さを増し、大理石に鋭く刻まれた形態によって彼のヴィジョンを明確に表現することに成功しているかがわかる。同じことは彼の裸体の概念にも見られる。つまり《ケンタウロスの闘い》では形態は生命に脈うつてはいるが、いまだ漠然としていた。しかし後には解剖学的な正確さを増し、《バックス》では肉の柔らかさの下に筋肉の構造と動きが感じられるようになる。そして最後に、《ダヴィデ》においては行動に向けて緊張にみまぎる、人体の全内部構造が正確に表現された形態に達するのである。

ミケランジェロの成熟期は大規模な連作によって特徴づけられるが、それらの作品において、彼は創造的な全体ヴィジョンと、獲得した技術的知識の均衡に到達しようとした。それゆえわれわれは、彼の天才がまばゆいばかりの力によって創造したユリウス二世墓碑（第一案）とシステーナ天井画の時代を「英雄」時代と呼ぶことができる。それに対してメディチ家礼拝堂の時代は「哀愁」の時代と言うことができる。そこではミケランジェロの創造は観想的な態度をとり、形態を通して生命の流転が表されている。そして最後に、《最後の審判》の時代は「悲劇」の時代と言える。そこでは人類は、その巨人的な姿にもかかわらず、宇宙的な力によって組み伏せられているのである。

これらの大規模な作品の様式的展開の痕跡は、同時期か、その前後に制作された他の小さな作品にも見てとれる。

こうしたミケランジェロの成熟の三つの時代の最後に、ローマでの十四年間にわたる晩年期がくる。この時期のミケランジェロ

は、若い頃のような連作は何ひとつ制作しなかった。若い頃は多様な様式的試みにあふれていたが、晩年は単一の手法（一つの作品だけではなく、三つすべての作品について）によって特徴づけられる。形態は精神化され、新しい統一性の中に溶け込み、もはやはっきりと分節されず、その結果として、内なるヴィジョンに直接呼応するものになる。死を目の前にして、鋭くほっそりとしたフィレンツェ的なアクセントがふたたび花開いたのである。

ミケランジェロの個性と芸術の展開の生物学的な諸段階は、その人生の旅路の両極に、つまり青年期と晩年期にいつそうはつきりしたかたちで見られる。その成熟期では、反対に、彼の天才は、生物学的決定論から自らを解き放とうとして、連作のうちに精神の苦しみの痕跡を刻み込んでいるのである。

#### 〔訳者後記〕

本論は、以下の論文（後半）の翻訳である。

Charles de Tolnay, 'La figura artistica di Michelangelo: Procedimenti di lavoro', in *Michelangelo: artista, pensatore, scrittore*, vol. I, Novara (Istituto geografico De Agostini), 1965, pp. 36-45.

共訳者の平谷奈緒子は、本学美術研究科芸術学領域二年次に在学。